



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2014

Antiquité/Moyen Âge

Entretien avec Tonio Hölscher

Interview with Tonio Hölscher

Tonio Hölscher, François Lissarrague et Emmanuelle Rosso

Traducteur : Emmanuelle Rosso



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5575>

DOI : [10.4000/perspective.5575](https://doi.org/10.4000/perspective.5575)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 167-180

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Tonio Hölscher, François Lissarrague et Emmanuelle Rosso, « Entretien avec Tonio Hölscher », *Perspective* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5575> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5575>

Entretien avec Tonio Hölscher

par François Lissarrague et Emmanuelle Rosso

Tonio Hölscher (né en 1940) est une des figures majeures de l'archéologie classique allemande. Formé en histoire ancienne, archéologie et philologie classiques entre Heidelberg, Rome et Freiburg, il a fait sa thèse sous la direction de Roland Hampe avant de devenir l'assistant d'Erika Simon à Würzburg. Il a occupé la chaire d'archéologie classique à Heidelberg de 1975 à 2009. Comme la plupart des antiquisants en Allemagne, il a travaillé autant sur le monde grec que romain. Ses intérêts portent avant tout sur l'image et les œuvres d'art dans leur contexte politique, social et en rapport avec l'étude des mentalités. Il s'est également occupé d'urbanisme et d'espace public dans les cités grecques ou romaines. Il a de même travaillé sur l'espace religieux, les sanctuaires et les rituels. Enfin il a abordé les problèmes des fondements théoriques de l'archéologie classique. Ses ouvrages sont nombreux et divers ; parmi une vingtaine de monographies, on retiendra, en suivant leur ordre de parution, Victoria romana (sa thèse, publiée en 1967) ; Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Grossen (1971) ; Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (son habilitation, parue à Würzburg en 1973) ; Staatdenkmal und Publikum: Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom (1984) ; Römische Bildsprache als semantisches System (1987) ; Formen des Lebens und Formen der Kunst (1995) ; Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten (1998) ; Aus der Frühzeit der Griechen: Räume – Körper – Mythen (1998) ; Die Griechische Kunst (2007). Il est aussi auteur de quatre-vingts articles, directeur de deux collections et a été coéditeur de l'Archiv für Religionsgeschichte jusqu'en 2012. Le champ de ses intérêts est, on le voit, très large ; c'est surtout par l'ampleur de ses perspectives et l'ouverture à un questionnement sociologique



Photographie de Tonio Hölscher réalisée par les auteurs pendant l'entretien, Heidelberg, juin 2014.

et politique qu'il a fortement transformé l'étude de l'art antique. Il a en particulier développé les notions de Lebenswelt et Bilderwelt, comme un couple permettant de penser et d'analyser l'écart entre le monde vécu et le monde représenté. C'est en particulier dans son livre sur le langage figuré de l'art romain comme système sémantique qu'il a mis en œuvre ces notions. Cet ouvrage fondamental, traduit en italien et en anglais, n'a toujours pas paru en France ; aucun de ses travaux n'existe en français, et il faut le déplorer. On se consolera en attendant le cycle de conférences que Tonio Hölscher doit donner en juin 2015 à l'auditorium du Louvre, sous l'intitulé « La vie des images grecques. Sociétés de statues, rôles de l'artiste et théories esthétiques dans l'art grec ancien ». On pourra enfin l'entendre et le lire en français ! [François Lissarrague et Emmanuelle Rosso]

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *Dans la tradition académique, philologie et archéologie classiques sont indissociables. Le fait que votre père soit philologue a-t-il pesé dans vos choix et votre parcours, en vous invitant à ne pas séparer textes et supports figurés, et à considérer par la suite l'art romain comme un système sémantique, c'est-à-dire comme une langue (Bildsprache) ?*

Tonio Hölscher. Mon père était spécialiste de philologie classique, ma mère de littérature : je suis donc un produit typique de la *Bildungsbürgertum* allemande. Mais chez mes parents, il était plus souvent question de Goethe, de Hölderlin ou de Nietzsche que d'Antiquité classique. Quand je me suis décidé pour cette discipline, j'avais la naïveté de croire que l'archéologie était très différente de la philologie – ce n'est que plus tard que j'ai compris à quel point j'étais proche du métier de mon père. Mais naturellement on ne voit jamais clairement soi-même quelles sont les influences parentales inconscientes ou semi-conscientes qui ont pu jouer.

L'impulsion réelle qui m'a amené à étudier conjointement les textes et les images est à chercher ailleurs. Quand j'ai choisi l'archéologie classique, c'était en Allemagne une science (*Kunstwissenschaft*) qui me paraissait peu vivante et qui ne répondait pas de manière satisfaisante à mes questionnements ; il était surtout question de formes stylistiques, qui n'avaient pas grand-chose à voir avec la vie. Ce que je voulais, c'était une archéologie conçue comme connaissance historique avec un horizon large ; j'ai eu la chance de trouver en Roland Hampe et Erika Simon des maîtres qui, comme personne en Allemagne dans les années 1960, partageaient la culture riche et vivante des Anciens. Encore aujourd'hui, il ne s'agit pas pour moi d'étudier des produits culturels en tant que tels, des images ou encore des textes, mais d'étudier des hommes. Il n'y a pas en effet des hommes, des images, des textes ou une culture matérielle cloisonnés, mais seulement des hommes complets qui se servent d'images, de textes et d'objets au sein d'une pratique sociale globale. Je ne m'intéresse pas à la façon dont on peut méthodologiquement et professionnellement approcher les images et les textes ; je me demande pourquoi les hommes ont à ce point besoin de textes et d'images, pourquoi les Grecs et les Romains ont développé une culture visuelle aussi plurielle, semblable à nulle autre société de l'histoire mondiale.

L'histoire pour moi n'est pas importante en tant que tradition : ni en tant que recherche de mes propres racines culturelles, ni comme justification de mon identité culturelle dans un passé qui me soit « propre ». Je ne m'intéresse pas beaucoup à moi-même et à mon identité, et si je le faisais, je n'opterais pas pour un détour fatigant

par l'histoire, mais j'étudierais les sociétés contemporaines. Je me tourne dans mes recherches vers les sociétés culturelles et vers les cultures en tant que possibilités différentes de penser et d'appréhender le monde et la vie, et comme invitation à ne pas accepter le monde actuel comme une donnée, mais au contraire à réfléchir de manière productive à des alternatives. En ce sens l'histoire est pour moi un champ d'élargissement des expériences de vie et un acte de libération vis-à-vis des cadres imposés par le monde dans lequel je vis. Que les Grecs et les Romains appartiennent au passé importe peu : en tant que défi, ils sont aussi présents que les Chinois ou les Latino-américains d'aujourd'hui.

Je donne quelques exemples. Les monuments politiques de Rome donnent à voir une conception de l'histoire qui est très fortement marquée dans la longue durée par des leitmotivs idéologiques, tels que *virtus* et *pietas*, *concordia* ou *fides*. Toute action contingente de l'empereur et de l'élite impériale était mesurée à l'aune de ces concepts phares (*Leitbildern*) statiques. Dès lors, il est nécessaire que la science historique prenne en considération des facteurs statiques dans la politique et la société : nous considérons en permanence l'histoire comme une succession de changements dynamiques, mais nous n'avons pas élaboré d'outil efficace pour la compréhension du statique. En outre on peut, à partir de l'exemple de Rome, repenser la théorie wébérienne des trois types de gouvernement : légal, traditionnel et charismatique. Je souhaiterais proposer de compléter cette typologie par une quatrième catégorie : le gouvernement idéologique, qui réside en ce que la puissance politique est exercée par des individus qui se présentent comme les plus forts représentants d'une idéologie politique qui reste toujours exactement la même.

Lorsque j'ai publié mes premiers travaux sur la *Victoria Romana*¹ et les *Griechische Historienbilder*², des collègues m'ont dit qu'il ne s'agissait pas d'archéologie, mais d'histoire ancienne. Moi-même je peux fort bien me satisfaire de ce « reproche » : quand, après ma soutenance, Christian Meier m'a proposé un poste d'assistant, j'ai pensé changer de discipline pour m'inscrire dans le champ de l'histoire ancienne. Finalement j'ai opté pour l'archéologie parce qu'elle me semblait être un plus grand défi en vue d'une connaissance historique vivante. C'est pourquoi je me suis engagé de manière toujours plus claire en faveur d'une archéologie intégrant les sciences sociales, c'est-à-dire contre la séparation maintenue dans d'autres pays entre archéologie et histoire de l'art antique. À l'inverse de l'histoire de l'art traditionnelle des périodes post-antiques, l'archéologie a l'immense avantage d'appréhender les œuvres d'art dans le cadre de l'architecture, de la topographie, de l'urbanisme et de la culture matérielle – et, de même, elle a toujours vu les espaces de la vie sociale comme des espaces d'images. On ne doit pas renoncer à cette démarche. Pour ma part, à travers mes travaux sur les *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten*³, je n'ai pas seulement essayé de comprendre le système des espaces de vie dans les cités grecques, j'ai aussi mieux saisi les espaces de la culture visuelle grecque.

J'ai tiré grand profit du fait d'avoir, dans le sillage de la vieille tradition allemande, toujours étudié l'archéologie grecque et romaine avec la même intensité. Non seulement c'est indispensable en soi, puisque nous connaissons la culture grecque en grande partie à travers le reflet qu'en donnent les sources romaines, mais c'est nécessaire aussi parce que la culture romaine est fondée par maints aspects sur des racines grecques. Mais il me semble beaucoup plus important encore de développer une perspective comparatiste, de l'extérieur : les Grecs contre les Romains et les Romains contre les Grecs. Une telle vision « multiperspectiviste » a considérablement aiguisé mon regard envers les spécificités de chacune des deux cultures.

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *Vous affirmez dans *Klassische Archäologie: eine Einführung* qu'une discussion sérieuse sur l'hétérogénéité des sources textuelles et iconographiques n'a pas encore eu lieu dans le champ disciplinaire⁴. Pourquoi y a-t-il selon vous cette absence de réflexion sur les principes qui fondent la discipline ?*

Tonio Hölscher. C'est naturellement une formulation exagérée, qui est encore moins valide aujourd'hui qu'il y a quinze ans. Entretemps la discussion a eu lieu, notamment grâce à Jaś Elsner⁵, Luca Giuliani⁶, Paolo Liverani, Michael Squire et même François Lissarrague. Toutefois je voudrais dire que nous sommes encore loin du but qui consisterait à comprendre textes et images dans leurs spécificités, comme des facteurs d'une pratique sociale intégrative. Le débat actuel sur le logocentrisme inhérent à toute recherche sur les images me semble creuser le fossé encore plus profondément. Le déficit se trouve aujourd'hui à deux niveaux. Premièrement, la tendance à l'interdisciplinarité largement partagée aujourd'hui conduit par bien des aspects à utiliser les textes et les images de manière purement illustrative pour compléter l'autre medium. C'est aussi erroné qu'ennuyeux. Deuxièmement, la conséquence inverse, qui consiste à interpréter les textes comme de purs textes et les images comme de simples images, à comprendre textes et images comme des systèmes référentiels autonomes, a abouti à des constructions théoriques qui s'excluent, qui n'ont plus rien à voir avec les besoins et les pratiques. Cette approche est pour moi étrangère à la vie et superflue. Ce que je me propose de faire, c'est d'un côté de distinguer soigneusement les textes des images, mais également des autres média de communication tels que les notes de musique, les sons ou la culture matérielle dans leurs performances spécifiques, et par la suite de les faire dialoguer dans le cadre d'une « anthropologie culturelle », de les réunir dans la pratique culturelle des sociétés historiques. Nous avons tenté de faire un pas dans cette direction dans le récent volume *Medien der Geschichte*⁷.

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *Vous citez parmi les figures importantes de votre parcours Otto Brendel et Peter Heinrich von Blanckenhagen. Comment vous situez-vous par rapport aux théories « dualistes » de l'art romain, telles que celles de Gerhart Rodenwaldt, de Guido Kaschnitz von Weinberg ou encore de Ranuccio Bianchi Bandinelli ?*

Tonio Hölscher. Les figures que vous citez ont effectivement été essentielles pour moi, mais, à vrai dire, pas dans le sens où j'aurais cherché un « système » scientifique que j'aurais pu reprendre. Je cherchais plutôt des concepts stimulants et des défis qui pouvaient m'aider à me frayer un chemin vers mon objectif : faire une archéologie des hommes historiques.

Otto Brendel et Peter Heinrich von Blanckenhagen ont été importants pour moi en tant que représentants d'une grande tradition de réflexion théorique allemande sur l'art romain⁸ qui venait de s'achever avec leur départ de l'Allemagne. Mais je n'ai jamais été intéressé par les théories dualistes : ni au sein même de l'art romain, dans le sens d'une opposition entre un art aulique et un art plébéien par exemple⁹, ni dans la perspective d'une comparaison interculturelle entre art grec et art romain. Cela m'est toujours apparu comme une voie sans issue. Tous les deux, Brendel comme Blanckenhagen, ont pourtant été pour moi des étapes décisives vers la conception de *Die römische Bildsprache als semantisches System*¹⁰.

C'est Roland Hampe qui m'a poussé à aller à Rome suivre les cours de Ranuccio Bianchi Bandinelli. Alors j'ai commencé à lire ses travaux et je suis tombé sur *Storicità dell'arte classica*¹¹. Je me suis dit : « C'est un titre

fait pour moi ! ». Puis pendant cette année d'étude à Rome, Bianchi Bandinelli a représenté pour moi une expérience décisive parce qu'il plaçait avec une grande force conceptuelle la signification sociale de l'art au centre de la discipline. Son séminaire sur la peinture romaine m'est surtout resté en mémoire. Il avait tracé dans la première séance un brillant panorama de la peinture antique en dessinant nettement les contours des présupposés historiques – hellénistique contre romain, conception spatiale contre conception picturale, etc. –, le but étant de replacer les exemples de peintures romaines dans ce cadre pour pouvoir ensuite questionner le cadre lui-même. Sa situation presque tragique, qui ne m'est apparue que progressivement, résidait dans le fait qu'il cherchait à atteindre un objectif nouveau, celui d'une histoire sociale de l'art, avec les outils méthodiques de l'ancienne *Stilforschung*, qu'il voulait précisément dépasser.

F. L. Lui le faisait en tant que marxiste...

T. H. Il est clair que sa formation était radicalement différente. Elle était très allemande en un sens ! Je n'ai vu les difficultés de son approche que plus tard, mais ce qui reste encore plus important à mes yeux, aujourd'hui encore, c'est son effort global pour comprendre l'art figuratif comme un élément central de la vie sociale et politique.

Erwin Panofsky m'a également influencé, par sa différenciation systématique entre iconographie, iconologie et leurs systèmes formels sous-jacents : sa pensée m'a été très utile pour faire la distinction, dans les images historiques antiques et les monuments d'État, entre information concrète, message idéologique et structures générales de la vision, de la pensée et du comportement. Et puis cela m'a ouvert la voie vers la théorie sémiotique et les sciences de la communication. Mais je vois deux limites à ces approches, qui méritent un éclaircissement. D'une part elles introduisent en archéologie les concepts d'« artiste » ou de « spectateur » qui mènent à une aporie, en ce qu'ils conduisent de manière anachronique à délaissier le producteur au profit du récepteur. Or une historicisation de ces concepts serait nécessaire ; il faut historiciser aussi le spectateur. Ce qui me pose problème, c'est que très souvent on est conduit à supposer l'existence d'un observateur quasi absolu, comme le visiteur d'un musée moderne. Le musée est un espace de culture visuelle dans lequel le visiteur se concentre à 100 % sur l'observation d'un objet. C'est complètement différent de la situation antique, dans laquelle ces objets faisaient partie de la vie sociale et exprimaient des intérêts très variés et très divergents ; on est loin de la situation de l'observateur intense d'un message intense dans un espace muséal « intensifiant ».

F. L. On rejoint l'objection de Paul Veyne à propos de la Colonne Trajane¹²...

T. H. Oui, mais les conséquences sont d'après moi erronées. Le débat sur la Colonne Trajane est le suivant : soit on part du fait qu'elle livre un message très riche, très détaillé, très conceptuel, et naturellement on est contraint de créer un observateur qui comprend tout. C'est ainsi qu'on crée des observateurs qui montent sur les toits, tournent autour de la colonne, qui ont une capacité incroyable à distinguer les détails. L'autre possibilité est de dire : cet observateur n'existe pas, donc le message n'existe pas. Et pourtant chaque interprétation doit partir du fait que les deux solutions existent. Il est indéniable que la Colonne a une conception incroyablement riche et pensée. Je me suis beaucoup intéressé à la Colonne Trajane et je pense qu'on peut rendre

raison de l'existence de chaque soldat, de chaque scène, de chaque cheval¹³. Mais il existe aussi un observateur qui ne peut pas le faire. C'est un paradoxe, mais c'est la base sur laquelle on peut et on doit fonder toute interprétation.

E. R. Veyne utilise cet « observateur impossible » pour ruiner la notion de propagande et dire qu'il ne s'agit pas de persuasion mais seulement d'apparat monarchique...

T. H. Chaque théorie prétend ruiner l'autre. Or, ce n'est pas le cas, on ne peut faire ainsi.

F. L. Et Hans Belting ?

T. H. Parmi les concepts récents de l'histoire de l'art, l'anthropologie de l'image de Belting a représenté un pas fondamental. Mais revenons à la sémiotique. Le problème est que la sémiotique traditionnelle, aussi bien celle de Ferdinand de Saussure que celle de Charles Sanders Peirce, conduit bien souvent, du fait de l'accent qu'elle met sur l'émetteur et le récepteur, à réduire l'image à un signe conventionnel, ce qui ne permet pas d'exploiter tout son potentiel. Au fil du temps, de nouvelles démarches théoriques ont cependant pris de l'importance à mes yeux, notamment les travaux de l'anthropologue Alfred Gell ou du philosophe Bruno Latour, pour comprendre les artefacts culturels comme des facteurs essentiels, voire comme des « acteurs » de la vie sociale, dotés d'une forme d'autonomie. C'est en cela que Belting est important : pour lui, l'image a une valeur, une force, une vie que je n'ai pas trouvées dans les théories de la sémiotique. Mais peut-être mes connaissances ne sont-elles pas suffisantes...

Ce que je voudrais expliquer dans mes leçons au Louvre¹⁴, c'est une conception des œuvres figurées grecques et romaines comme constitutives d'une société conceptuelle d'images. Cela signifie un élargissement fondamental des questionnements relatifs aux œuvres figurées. Dans l'Antiquité, les œuvres figurées sont avant tout des objets et des facteurs de la pratique sociale. Les statues n'étaient pas des « créations » d'« artistes » autonomes, destinées à la réception de « spectateurs » autonomes dans un espace spécifique d'esthétique et de culture tel qu'un musée. Nous devons nous détacher radicalement de ces conceptions modernes, et avant tout de la conception actuelle de « l'art ». Dans l'Antiquité, les statues étaient érigées dans les espaces de la vie sociale, de manière à ce que des figures ou des processus absents – dieux, héros et morts, événements d'un temps mythique et expressions du monde vécu – soient rendus présents dans la communauté des vivants, par-delà la distance temporelle et spatiale, en vue d'une pratique sociale spécifique. Ainsi, je comprends les monuments figurés, dans un sens ontologique, comme une « réalité » culturelle : une « communauté conceptuelle » et un « monde conceptuel » à l'intérieur desquels les hommes réalisent leur pratique sociale – les images culturelles pour les rites religieux, les cadeaux votifs pour un échange de dons avec les dieux, les statues funéraires pour la vénération des morts, les statues honorifiques publiques pour la distinction de grands personnages contemporains. Chacune de ces « catégories » avait ses règles sociales spécifiques qui déterminaient aussi leur signification. En d'autres termes, l'interprétation des œuvres d'art antiques devrait se faire à deux niveaux : d'une part comme recherche de cultures visuelles, d'autre part comme exploitation de témoignages figuratifs.

F. L. C'est intéressant parce qu'en France nous avons beaucoup parlé d'anthropologie des images, et Belting de *Bildanthropologie*. Toi, tu parles plutôt de *Medialität*,

qu'il n'est pas facile de traduire. Tu mets l'accent sur la communication, sur les règles de l'interaction. L'angle d'attaque est différent. Est-ce toi qui as inventé cette notion ?

T. H. En Allemagne on parle beaucoup de *Medialität* dans les sciences de la culture. Moi, je parle de société, de *Lebenswelt*, qui est constituée entre autres d'images ; autrement dit, à mes yeux, une cité grecque ou romaine est une communauté conceptuelle de dieux, de héros, d'ancêtres et d'hommes vivants, et la vie culturelle dans une telle société fonctionne seulement par l'interaction directe de ces êtres. Pour les faire interagir alors qu'ils ne sont pas là concrètement, on a besoin de leurs images : cette médiation de l'image signifie qu'ils sont présents dans certaines situations et certains espaces sociaux. Se développent alors dans ces espaces des modes d'interaction avec les images comme pratique sociale conceptuelle. Telle est selon moi l'une des fonctions essentielles des images, et il faut enquêter sur les règles de l'interaction et du discours entre les différents protagonistes de la communauté conceptuelle. D'une certaine façon je propose de considérer que l'image est la personne, ou la divinité, dans un sens ontologique. Mais d'un autre côté, les Anciens étaient toujours conscients du fait qu'il s'agissait d'images créées avec des matériaux organiques. C'est sur cette ambiguïté que Jean-Pierre Vernant a écrit des pages très intéressantes. La matérialité est toujours présente, ce n'est jamais la divinité comme telle, mais dans l'acte cultuel, dans la vénération ou dans l'admiration d'un personnage illustre du passé, on dépasse en un certain sens la matérialité : on n'agit plus avec une statue, mais avec la personne ou la divinité. L'acte cultuel tend à éliminer la matérialité pour toucher directement la présence de l'être, de la personne absente mais dans le même temps présente. Là résiderait l'intérêt de Latour, de Belting et de Gell, qui m'ont porté vers cette conception.

F. L. On ne peut pas évoquer les images sans parler, d'où la notion de « langage » des images (*Bildsprache*). Le langage est dominant et je ne sais pas comment dépasser cette difficulté.

T. H. C'est autre chose : c'est le problème du logocentrisme. Nous ne pouvons pas communiquer seulement visuellement, sans parler... Nous pouvons faire des gestes, rire, mais c'est très limité et, surtout, nous ne pouvons pas raisonner. Dans la mesure où la science est une façon de raisonner, il est impossible de faire sans les mots, et beaucoup de phénomènes qui sont critiqués en tant que logocentrismes ne sont pas des phénomènes ou des pratiques qui concernent le concept d'image, mais plutôt la communication *sur* l'image – et on ne peut faire autrement. Quand j'ai voulu analyser le fonctionnement de l'art visuel romain, je n'ai rien trouvé et c'est pourquoi j'ai choisi *Bildsprache*. On peut dire « système d'expression visuel », mais ce n'est pas idéal... On pourrait créer quelque chose comme « visique », mais on ne peut pas inventer un mot aussi fou.

F. L. Il me semble qu'Aby Warburg, dans son projet *Mnemosyne*, a créé ce concept de mémoire visuelle sans parole. Cela me semble très intéressant...

T. H. C'est la raison pour laquelle Warburg m'a beaucoup impressionné dans sa tentative de créer un discours sans parole. Mais c'est très limité, on ne peut argumenter ! Alors on en vient à dire : une image est une image, cela devient tautologique. Je regarde une image, je me demande ce qu'elle veut dire, mais Warburg me dirait : « Tu te trompes, elle ne veut rien dire, elle veut montrer quelque chose ! ».

Quand on se renseigne sur Warburg, on comprend qu'après avoir pensé cela, il n'a plus écrit mais a fait des interventions qui étaient davantage des performances très suggestives – quelque chose de magique, pratiquement, où il déambulait au milieu des photos accrochées au mur. Si on change toute la discipline, on peut essayer, mais...

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *Les « images historiques », qu'elles soient grecques ou romaines, constituent le plus puissant fil directeur de vos travaux. Cet intérêt dérive-t-il d'une double formation parallèle en histoire et archéologie, dont ce thème réalise la fusion, ou du fait que cette catégorie d'images ouvrait naturellement sur un questionnement théorique sur les systèmes de valeurs qui sous-tendent leur production, sur les constructions idéelles des sociétés ?*

Tonio Hölscher. Mon intérêt pour les images historiques grecques et romaines se justifie d'abord par le fait qu'elles me paraissaient constituer les images les plus adéquates pour une recherche des significations historico-politiques de l'art, avec le plus large spectre possible. Et c'était nécessaire, puisque lorsque je préparais mon livre sur les *Griechische Historienbilder*, mes collègues me disaient toujours : « Mais elles n'existent pas ! ». Bien sûr il ne s'agit pas seulement pour moi de la représentation d'événements factuels de « l'histoire », mais bien plutôt de la conception de ces images, qui n'étaient pas seulement des « documents » historiques, mais qui avaient, en tant que monuments publics, une forte actualité politique. En outre ils portaient des messages idéologiques explicites qui étaient diffusés auprès d'un large public et qui étaient susceptibles d'affermir le pouvoir. Mais ce qui m'intéresse surtout, ce sont les structures fondamentales de l'État et de la société, de la puissance politique et des comportements, qui s'exprimaient implicitement à travers ces monuments.

Toutefois les images historiques ne sont qu'un cas d'étude pour atteindre un objectif plus général : comprendre les images, dans un sens large, comme témoins des sociétés historiques, depuis leur fonction politique et sociale jusqu'au style, en passant par l'iconographie. Ma première tentative dans cette direction fut une contribution sur le monument triomphal des Messéniens à Olympie¹⁵.

E. R. Ensuite vous en avez appliqué les conclusions aussi aux images mythologiques...

T. H. Oui, d'ailleurs en ce moment, je travaille à un livre sur les images mythologiques et la société dans la Grèce archaïque, toujours dans un cadre social. Mais c'est très différent du livre qu'a écrit Luca Giuliani¹⁶. Lui ne s'intéresse pratiquement pas aux thèmes ou aux contextes sociaux, mais aux stratégies narratives.

E. R. Aujourd'hui, contextualiser les images nous semble évident, mais c'est relativement nouveau. Il me semble que vous avez une façon originale de procéder à cette contextualisation.

T. H. La difficulté vient de ce que, bien souvent, nous ne connaissons pas les contextes. Une première possibilité est d'imaginer des contextes plus généraux, d'étudier non des usages mais des possibilités d'usage. Pour le banquet, même si nous ne savons pas quel banquet, ni avec quels hommes, nous pouvons étudier le type de discours approprié à cette situation. Une autre forme de contextualisation est la chronologie. Pour les images mythologiques du ^{ve} siècle avant J.-C., on peut fort bien distinguer des générations qui s'intéressaient à tel ou tel mythe, ou à tel ou tel type de mythe, par exemple pour la génération de Solon, de Clisthène... Tout cela est une forme de contextualisation.

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *On est frappé par les étonnants jeux d'échelle de votre approche, de l'objet singulier au thème ou au style et, de là, à un cadre plus général. Comment s'est effectué pour vous le passage de l'étude monographique à la perspective d'ensemble sur l'art antique ?*

Tonio Hölscher. Le va-et-vient entre de vastes questionnements et de minutieuses recherches de détail me paraît une exigence absolue de la recherche scientifique. J'ai été très tôt marqué par l'herméneutique de Hans-Georg Gadamer, pour qui la dialectique entre compréhension conceptuelle générale et expérience empirique était centrale. Celui qui ne s'occupe que de découvertes concrètes sans avoir en tête un cadre général ne comprendra rien et suivra sans en être conscient des concepts qui sont tout sauf « objectifs ». Mais celui qui, à l'inverse, se contente de construire de grands panoramas, sans s'intéresser à la recherche du détail, considérera comme absolues ses propres prémisses, et ainsi s'ôtera la possibilité de contrôler et de corriger des conceptions *a priori* par un empirisme inconfortable. C'est pourquoi je suis attentif à ce qu'un élément de positivisme soit toujours présent dans mes recherches, y compris pour découvrir quels éléments n'entrent pas dans ma conception générale et m'obligent à repenser le cadre d'ensemble – autrement j'aurais toujours peur de me trouver moi-même dans ces concepts. Je vois l'élargissement de notre connaissance factuelle comme un réel devoir de la recherche, et j'ai éprouvé une joie particulière à reconstituer le monument de Sylla sur le Capitole à partir de fragments, à découvrir un nouvel élément d'un monument de Claude ou un fragment d'un monument parthique de Néron¹⁷. Un autre projet stimulant a été mon article sur la Pénélope de Persépolis. Si j'ai raison, on comprend mieux à quoi servait l'image : à faire la paix avec la Grèce. Mes réflexions théoriques ont grandement tiré profit de ces études ponctuelles.

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *Vous avez consacré votre thèse à la représentation d'une idée, ce qu'on appelle couramment une « abstraction personnifiée », Victoria. Or, dans votre discours de réception à l'Académie de Heidelberg en 1982, vous exprimez votre regret de ne pas avoir poussé plus loin l'étude de la philosophie. Est-il exact de dire que pour vous l'approche formelle (stylistique et thématique) n'est qu'un moyen pour atteindre des conceptions idéelles, des structures sociales ? Autrement dit que l'objet archéologique dans sa matérialité est un socle et un pont vers une réflexion théorique sur la société et le politique ?*

Tonio Hölscher. Mes regrets de ne pas avoir approfondi l'étude de la philosophie reposent surtout sur le fait que je n'ai saisi que tardivement à quel point elle était importante pour ma théorie de la connaissance, de l'action et de l'esthétique, de la société et de la politique. Ma formation a été a-théorique, cela ne nous a pas été transmis par nos maîtres, mais nous l'avons tous réalisé lors des années mouvementées de l'après 1968. Le thème de ma thèse, la déesse Victoria des Romains, n'a à voir avec cela que de manière indirecte : bien sûr il s'agissait pour moi, depuis les premières années de recherche, de reconnaître dans les thèmes et les formes de l'art figuratif des concepts idéels et des structures sociales. Mais avec le temps, il est devenu de plus en plus important pour moi de considérer les images non seulement comme les fondements matériels d'une réflexion sur ces dernières, mais comme des témoins visuels *sui generis*, dans lesquels les significations devenaient visibles et accessibles.

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *Pourrait-on dire que le monde romain, du fait de l'anonymat de la production artistique, permettait de contourner idéalement la question de l'artiste, qui occupait depuis longtemps les recherches sur*

l'art grec, et donc d'aborder de front les questions de styles et de thèmes qui sont au cœur de votre réflexion et votre analyse des œuvres ?

Tonio Hölscher. La question de l'artiste a effectivement occupé de manière obsessionnelle la génération de mes maîtres, surtout à partir d'une conception totalement anachronique du « grand artiste » comme créateur autonome. On pouvait s'en affranchir dans le domaine de l'art romain, où se posaient au premier plan les questions iconographiques et stylistiques. Mais je souhaiterais préciser deux points. En premier lieu, l'idée d'une « histoire de l'art sans artiste » a déjà été développée au début du XX^e siècle par l'école de Vienne et expliquée par Arnold von Salis en 1919 avec des conséquences remarquables pour l'histoire de l'art grec¹⁸. D'autre part, il me semble absolument nécessaire d'insérer de nouveau l'artiste, qui joue un rôle important dans les sources écrites, dans l'histoire de l'art antique, mais avec une question spécifique : quel rôle social un artiste et sa capacité artistique pouvaient-ils jouer dans les sociétés antiques ?

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *L'ouvrage Römische Bildsprache als semantisches System est l'un de ceux qui ont connu à la fois la plus grande diffusion et le plus grand rayonnement auprès de la communauté scientifique. Il s'agit d'un essai, d'une véritable théorie nouvelle de l'art romain, où les phénomènes formels sont présentés comme étant eux aussi au service de l'histoire...*

Tonio Hölscher. Oui, les formes du style artistique me semblent être un très grand défi pour une histoire de l'art qui soit véritablement une histoire. Dans la première moitié du XX^e siècle, l'histoire de l'art grec et romain a été décrite comme un développement de formes et de styles d'après des catégories ; par conséquent, le lien avec les autres secteurs de la vie historique a été totalement perdu de vue. Dans la récente histoire sociale de l'art, depuis les années 1960-1970, le sens attribué aux formes stylistiques s'est fortement restreint, au point où elles ont été réduites à de simples indices pour la datation ou la provenance des œuvres.

F. L. En France, on considère généralement que la question du style est un vieux problème, dépassé, qui n'existe pas. Tu t'intéresses beaucoup à ce thème, mais tu le fais en dépassant le problème, et non en l'ignorant. Ce n'est pas une question ontologique comme cela a pu l'être pour Ernst Buschor¹⁹, mais une approche plus sociologique.

T. H. Oui, ce qu'on regroupe sous l'appellation de style recouvre un très large spectre, qui va de la technique du sculpteur jusqu'à des phénomènes comme l'organicité, la spatialité, etc., autrement dit de ce qui, dans la *Strukturforschung* allemande, a été défini comme structure. Or, la connexion entre ces différents phénomènes reste une question très délicate. Il est certain que nous pouvons, en partant de la forme, dater ou classer une œuvre d'art. Les figures d'une certaine époque doivent donc avoir quelque chose en commun, même si on peut douter que les formes stylistiques soient très spécifiques à certaines époques et à certaines régions. Nous ne sommes plus aussi confiants qu'auparavant envers des datations fines à une décennie près ou des différenciations entre des sculptures d'Argos ou de Sicyone ; en revanche nous considérerions comme tout à fait impossible que le Laocoon ait été réalisé pendant la période archaïque grecque ou que le sarcophage de bataille Ludovisi ait été sculpté en Syrie. Alors, de quoi s'agit-il ? À partir des années 1970, des chercheurs ont réussi à montrer que ces phénomènes stylistiques avaient une signification culturelle et que quelques-uns pouvaient se traduire d'un niveau du style à un niveau de contenu. Je pense en particulier à Luca Giuliani, qui dans son livre sur les portraits de la fin de

la République analyse des phénomènes interprétés auparavant comme stylistiques en termes de gestuelle, ou de mimique²⁰. De mon côté, j'ai essayé de proposer quelque chose sur Alexandre le Grand, en interprétant le regard dans l'espace, et toute la découverte de l'espace dans la sculpture²¹. Mais on peut citer aussi Paul Zanker, qui a interprété les statues d'Auguste comme des expressions d'un style politique²², ou encore Lambert Schneider sur les *Korai*²³. Lorsque nous parlons de style politique ou de style social, nous allons au-delà du pur phénomène artistique. Tous ces phénomènes peuvent être définis en termes d'habitus, physique mais aussi culturel. Et ainsi nous arrivons au problème de la *Lebenswelt* et de la *Bilderwelt*. L'homme est une image créée par lui-même, un produit du goût de l'époque, des idéaux de comportement d'une époque, d'un groupe social, etc. De nouveau je dirais que ce que fait l'art, c'est la traduction d'un style de vie en un style artistique. De même, les systèmes figuratifs tels que je les ai étudiés pour l'époque romaine impériale fonctionnent dans des espaces et des temps historiques précis. Dans le domaine de la recherche des significations historiques des formes artistiques, peu a été fait dernièrement. Il y a pourtant là une grande tâche, en particulier dans le domaine de la réflexion théorique – et à cet égard, une passerelle avec les sciences naturelles pourrait être utile.

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *Un axe important de recherche porte naturellement sur le public et la réception des images. Comment définiriez-vous votre position par rapport à Jaś Elsner et ses travaux sur le viewer antique²⁴ ?*

Tonio Hölscher. La réception des images par des spectateurs divers et par un public se renouvelant sans cesse est sans aucun doute un aspect qui, récemment, a considérablement élargi notre compréhension de ces dernières. Les travaux d'Elsner sont des essais significatifs et courageux dans cette direction.

À l'avenir, il faudra repenser tout le système d'interrelations entre l'émetteur et le récepteur et se demander jusqu'où s'étendait l'autonomie des acteurs singuliers de « l'art » dans les sociétés historiques du passé. L'idée d'une indépendance de l'artiste vis-à-vis du commanditaire et celle du spectateur vis-à-vis de l'artiste, qui sous-tend les théories actuelles, est dérivée d'expériences et de conceptions qui sont valables pour l'art contemporain, mais il serait naïf de projeter cette situation dans les sociétés passées, comme si elle était une constante historique. Dans l'Antiquité, les concepts de commanditaires et d'acheteurs, de sculpteurs et de peintres (de vases) existaient bel et bien. Mais les divergences sont avant tout à attendre de la part des spectateurs, dont les intérêts, pour des raisons politiques, sociales ou plus rarement culturelles, ne correspondaient pas à ceux des auteurs. Nous devons déterminer pour chaque société le spectre spécifique entre intention et réception. Et je suis convaincu que ce spectre n'est pas une constante anthropologique mais varie selon les sociétés et que, dans les sociétés antiques, il n'était pas extrêmement large. Un commanditaire voulait communiquer un message à un certain public et présupposait que le public avait plus ou moins la même lecture que lui. Il existe certes des sous-entendus, et aussi de potentielles critiques du contenu exprimé : si un empereur ou le Sénat de Rome voulait promouvoir un certain type de message, nécessairement il se heurtait à une partie du public qui n'était pas en accord avec ce message – mais il s'agissait bien du même message ! D'autres glissements de perspective encore peuvent avoir eu lieu auprès des spectateurs des époques postérieures. Le problème vient de ce qu'il n'existe que peu de témoignages relatifs à de telles « lectures » divergentes ; on peut les considérer comme probables à partir des œuvres elles-mêmes ou à partir de notre connaissance générale des mutations culturelles ; mais le risque d'argumentation circulaire est bien réel.

E. R. Il m'a toujours semblé que les observations sur la liberté de l'observateur étaient en contradiction avec le caractère très conservateur des images dans la longue durée, un point qui, souvent, n'est pas pris en compte. Cet observateur demeure très théorique ; qui est ce *viewer* en définitive ?

T. H. La question est importante, et nous pouvons nous approcher de la réponse avec prudence et à partir de catégories précises. Récemment j'ai eu un débat avec Rolf Schneider à propos d'un article de lui sur les enfants de l'*Ara Pacis*, qui ont été interprétés tantôt comme petit-fils d'Auguste, tantôt comme otages étrangers. Lui soutient que les deux interprétations sont possibles et que l'observateur pouvait choisir²⁵. Cela me semble tout à fait impossible. Aujourd'hui l'artiste peut dire que la lecture de l'observateur ne l'intéresse pas. L'*Offenheit* – le fait que la signification soit ouverte – existe bel et bien, mais à un autre niveau, sur le plan de la connotation et non de la dénotation. Si quelqu'un dessine un cheval et que l'observateur dit : « C'est un éléphant », il se trompe. En revanche, au niveau de la connotation, tout est ouvert : on peut interpréter le cheval comme un symbole de l'élite, comme un animal caractéristique des héros, etc. Je ne suis pas opposé à l'idée d'une *Offenheit* des images, mais il importe de la situer à son juste niveau. Je ne puis imaginer que l'artiste auquel on demanderait qui sont les enfants représentés répondrait : « à toi de décider ».

E. R. C'est important car souvent dans nos discussions, il existe un malentendu : parle-t-on de l'intentionnalité de l'artiste qui a voulu ces images ou de notre capacité actuelle à en retrouver le sens ? Les possibilités sont diverses pour nous parce que nous avons perdu la clé, mais l'artiste le savait.

T. H. Exactement. Il ne faut pas projeter nos difficultés d'interprétation. Je me demande en outre si un artiste dans l'Antiquité avait vraiment pour tâche de transporter un observateur complètement ignorant du niveau zéro de connaissance au niveau n de connaissance. Il existait dans l'Antiquité des images que personne n'avait la possibilité de comprendre, d'identifier véritablement. Pensez au fameux cratère des Argonautes. Je suis convaincu que 99 % des observateurs ne pouvaient identifier ces figures. Certains savaient, ou avaient l'idée d'une référence possible à un mythe...

François Lissarrague et Emmanuelle Rosso. *Autre axe important plus récemment : par-delà l'exégèse de l'image singulière, comment concevez-vous la notion de Bilderwelt et sa mise en regard avec celle de Lebenswelt pour tenter de réduire la distance qui les sépare*²⁶ ?

Tonio Hölscher. La relation entre *Bilderwelt* et *Lebenswelt* m'occupe depuis longtemps. De manière pleinement justifiée, les chercheurs français en particulier ont insisté sur le fait que les images ne reflétaient pas la réalité de manière « objective », mais constituaient des constructions conceptuelles à partir de la réalité. Le célèbre livre *La cité des images* a représenté un tournant important dans cette direction²⁷. Je souhaiterais aujourd'hui aller encore un peu plus loin. Les images ne sont pas seulement des constructions visuelles qui donnent sens à un monde vécu contingent au travers d'une création formelle ; le monde vécu lui-même est déjà dans tous les cas une construction culturelle. En premier lieu la *Lebenswelt* est appréhendée par les hommes avec des significations culturelles précises : une forêt peut être tout aussi bien un lieu sauvage menaçant qu'un lieu idyllique et romantique ou une source de bois. C'est un acte de l'imagination. D'un autre côté, elle est mise en forme par les hommes comme un « espace culturel »,

c'est-à-dire d'après des catégories culturelles : on pourrait penser, à titre d'exemples, à l'architecture urbaine ou aux jardins, mais aussi à l'agencement des rituels religieux, aux réunions populaires ou à la tactique militaire. La forme même selon laquelle se déroule cette interview est culturellement marquée. Les significations de la *Lebenswelt* réelle ne s'expriment pas seulement à travers une forme visuelle : la *Lebenswelt* est elle-même une image. De ce point de vue, je ne vois pas de différence entre la réalité sans signification contingente et la construction significative des images. Je vois dans les images plutôt une traduction ; en ce sens je parle non de construction, et surtout pas de fiction, mais de réalisme conceptuel, ce qui naturellement inclut pleinement le caractère construit de l'image.

Dans la mesure où les hommes sont des « êtres culturels », ils vivent dans cette réalité conceptuelle avec leurs expériences et leurs pratiques. L'art figuré correspond à cela : l'art grec et l'art romain sont selon moi fondamentalement « réalistes » – mais dans le sens d'un « réalisme conceptuel ».

Il faut également étudier les mythes et leurs images à travers ce prisme. Selon la conception des Anciens, ils ne constituent pas non plus des fictions, mais des événements réels du passé. Bien évidemment, il s'agit dans une très large mesure d'une « réalité conceptuelle » qui, dans ses structures fondamentales, ne se différencie pas de la *Lebenswelt*, elle-même conceptuelle.

Cet article a été traduit par Emmanuelle Rosso.

1. Tonio Hölscher, *Victoria Romana: Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhrs. n. Chr.*, Mayence, 1967.

2. Tonio Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg, 1973.

3. Tonio Hölscher, *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten*, (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 7), Heidelberg, (1998) 1999.

4. Adolf H. Borbein, Tonio Hölscher, Paul Zanker éd., *Klassische Archäologie: Eine Einführung*, Berlin/Darmstadt, 2000, p. 148.

5. Jaś Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton/Oxford, 2007.

6. Luca Giuliani, *Bilder nach Homer: Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg, 1988 ; Luca Giuliani, *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Munich, 2003 ; Luca Giuliani, « Bilder und Texte. Griechische Bilderzählung im Horizont einer aufkommenden Schriftkultur », dans Wolfgang Raible éd., *Medienwechsel: Erträge aus zwölf Jahren Forschung zum Thema « Mündlichkeit und Schriftlichkeit »*, Tübingen, 1988, p. 103-114.

7. Ortwin Dally, Tonio Hölscher, Susanne Muth, Rolf Schneider éd., *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom*, Berlin, 2013.

8. Voir Otto Brendel, *Prolegomena to a Book on Roman Art*, Rome, 1953 ; version augmentée et rééditée sous le titre *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven, 1978.

9. C'est là la vision développée par Ranuccio Bianchi Bandinelli. Sur ce dualisme, voir à présent Francesco de Angelis, Jens-Arne Dickmann, Felix Pirson, Ralf von den Hoff éd., *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der « arte plebea » bis heute*, (colloque, Rome, 2007), (*Palilia*, 7), Wiesbaden, 2012.

10. Tonio Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987.

11. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, Bari, 1973.

12. Paul Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », dans *L'Homme*, 30/114, 1990, p. 7-26 ; Paul Veyne, *La Société Romaine*, 1991, p. 320-324 et la réponse de Salvatore Settis, « La colonne Trajane : l'empereur et son public », conférence publiée dans la *Revue archéologique, nouvelle série*, 1, 1991, p. 186-198 ; Paul Veyne, « Die Trajanssäule: der Kaiser und sein Publikum », dans Andreas Beyer éd., *Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin, 1992,

p. 40-52. Voir également Paul Veyne, « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain », dans *Revue historique*, 304/1, 2002, p. 3-29, en particulier p. 3-14.

13. Voir notamment Tonio Hölscher, « Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien (zusammen mit Lorenz Baumer und Lorenz Winkler) », dans *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 106, 1991, p. 261-266 et 287-295, ou encore Tonio Hölscher, « Alle Welt für Traian », dans *Imago Antiquitatis : religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris, 1999, p. 281-289.

14. Chaire du Louvre, cycle de conférences en juin 2015 : « La vie des images grecques. Sociétés de statues, rôles de l'artiste et théories esthétiques dans l'art grec ancien ».

15. Tonio Hölscher, « Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia. Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert v. Chr. », dans *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89, 1974, p. 70-111.

16. Giuliani, 2003, cité n. 6.

17. Tonio Hölscher, « Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern III. 5. Zum claudischen Provinzen Denkmal und verwandten Monumenten. 6. Ein ungewöhnliches Opferrelief im Vatikan. 7. Ein Partherdenkmal des Nero », dans *Archäologischer Anzeiger*, 1988, p. 523-541.

18. Arnold von Salis, *Die Kunst der Griechen*, Leipzig, 1919.

19. Ernst Buschor, *Die Plastik der Griechen*, Berlin, 1936.

20. Luca Giuliani, *Bildnis und Botschaft: Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Francfort, 1986.

21. Tonio Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jahrg. 1971, 2), Heidelberg, 1971.

22. Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987.

23. Lambert Schneider, *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen*, Hambourg, 1975.

24. Jaś Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge/New York, 1995.

25. Rolf Michael Schneider, « The making of Oriental Rome: shaping the Trojan legend », dans Peter Fibiger Bang, Dariusz Kolodziejczyk éd., *Universal Empire: A Comparative Approach to Imperial Culture and Representation in Eurasian History*, Cambridge, 2012, p. 125-128.

26. Notamment Fernande et Tonio Hölscher éd., *Römische Bilderwelten: Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück*, (colloque, Rome, 2004), Heidelberg, 2007. Voir aussi Tonio Hölscher, « Bilderwelt, Formensystem, Lebenskultur. Zur Methode archäologischer Kulturanalyse », dans *Studi italiani di filologia classica*, 3, ser. 10, Fasc. I-II, 1992, p. 460-484.

27. Claude Bérard et al., *La Cité des images : religion et société en Grèce antique*, Lausanne/Paris, 1984.